

Para saludar, en compañía de C. F. Ramuz, a Miguel Eyquem.

*luego del estreno, el 22 de agosto de 2020, del documental de Xhinno Leiva, In lieblicher Bläue. En bleuité adorable. Conversations avec Miguel Eyquem*¹

[6 de marzo de 2021]

«Dios nos da dones para que sigamos, completemos Su Obra».

Son las primeras palabras de la última secuencia que, en el maravilloso documental de Xhinno Leiva, dice Miguel Eyquem Astorga del proyecto, en constante evolución durante la construcción – terminada en 1981 – de la casa que su amigo entomólogo Luis Peña Guzmán le había encargado, no sólo para habitarla, sino además instalar en ella un Instituto de ciencias naturales que debía llevar el nombre del célebre sacerdote y naturalista Juan Ignacio Molina. Afirmar eso es indicarnos la *responsabilidad* que asumimos si es ese el espíritu con que emprendemos la creación «de nuevos seres», que nos lanzamos en esas *creaciones* que son nuestras *obras*. Tenemos que pensar – lo que se llama *pensar*, pensar a la medida del «ser de las cosas», y para Eyquem, de las «leyes divinas para el ser», – «cómo crear nuevos seres». Tal es en el fondo la *pregunta* en la que – invirtiendo el orden habitual de las preguntas y respuestas, como si se tratara de llegar a poder plantearla, esta pregunta – Eyquem («Michel» , para sus amigos franceses) reúne finalmente las explicaciones que comenzó dando una a una acerca del «sistema» concebido a lo largo de la construcción de su «icónica» (F. Cristi, La Tercera, octubre de 2012) «Casa en Portezuelo de Colina» .

Dicho esto, habría seguramente mucho que decir acerca de– por ejemplo – el bello principio de «*economía*» , impuesto ciertamente por las circunstancias– la obligación de tener que trabajar «sin un peso» (con lo suficiente para una casa, pero en absoluto para un Instituto, es decir «un templo»), pero profundamente meditado, que ha presidido toda la empresa, a saber, en breve: ese «*Μηδὲν ἄγαν*» del que los antiguos Griegos [de aquí en adelante, «los Griegos»] hicieron el corazón de su sabiduría, «¡Nada en demasía!» , por lo tanto ... fuera de lo necesario, evidentemente– pues, como dice Eyquem, «en esto [la construcción de un edificio] no hay milagros» – . Y muy especialmente acerca de la riqueza a la que dio lugar lo que no puede ser llamado sino pobreza, pero una pobreza a la que, manifiestamente, no le falta cosa alguna, salvo la «nada» capaz de eliminar el exceso (exceso de costos, de materiales, de normas y reglamentos, etc.) : lo abierto de ese modo despejado, es decir la libertad.

Ocurre que, al oír yo la “conclusión” de Eyquem, pensé inmediatamente en ese gran poeta – y novelista, ensayista, autor de crónicas, etc., pero siempre, como él mismo dice, como poeta – del «Pays de Vaud» en Suiza, Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947), que gracias a nuestro

1 Versión subtitulada por Pablo Ortúzar de *In lieblicher Bläue En el amable azul. Conversaciones con Miguel Eyquem* (<https://vimeo.com/447641635/8899d5cdf5>).

común amigo, François Fédier, tuvo la inmensa alegría de hacerle descubrir. De allí lo que a continuación sigue, a modo de saludo dirigido a su persona y a su obra.



Hablando de manera enteramente secular de la «naturaleza» – con lo que comprende no sólo la naturaleza en el sentido estrecho de los naturalistas, y que dice esencialmente vida, sino «todo (comprendido el hombre y sus producciones agregadas)»², es decir la integridad de– lo que es – , como suele también decir, – Ramuz, en una de sus Observaciones publicadas en 1930 por la revista *Aujourd'hui* (1929-1931), explica lo siguiente :

(...) sin el hombre, la naturaleza está en un permanente exilio: de suerte que cabe decir que suspira por doquier en pos de la llegada del hombre; como si tuviera algo que decir sin poder decirlo; como si tuviera necesidad de una eclosión para la cual sus propias fuerzas no bastaran.³

Y a la pregunta que el asunto no puede dejar de plantear, la de cómo el hombre podría dar satisfacción a la «necesidad *de eclosionar*» de la naturaleza, contesta :

La naturaleza tiene *necesidad del arte* [el subrayado es mío] para prolongarse a sí misma y sustraerse a la pura repetición, que no es sino una de las formas de la muerte. Necesita nuevamente verse y siempre nueva en las imágenes que de ella son sacadas. Necesita *prolongarse y eclosionarse a sí misma* [el subrayado es mío], incesantemente rehecha y como recreada. Se diría que comienza y no termina, que se da comienzo y no se da término alguno; y que lo hace adrede para poder decirle al hombre: «Termina» . Pero el hombre, igualmente, es ella misma quien lo crea, de manera que parece ser que haya tomado las precauciones que da el número, su medio y único medio⁴; donde un solo hombre bastaría, hace que la manifiesten miles.⁵

En vista de lo cual me permito hacer una paráfrasis de Eyquem, diciendo que para Ramuz, la naturaleza nos da dones para prolongar y terminar (son éstos los términos que Ramuz emplea donde Eyquem dice continuar y completar) su creación, incluyendo al hombre. Pero cabe aquí agregar que– de manera explícita – Ramuz da a entender que el acabamiento en vistas del que *llama* «sin cesar» al hombre, consiste en permitirle una «*eclosión*» , y un «*eclosionarse a sí misma*» , mediante el arte. Ante esto, debemos comenzar por preguntarnos qué es esta *eclosión* que, sin el hombre, la naturaleza es incapaz de lograr.

² Ver *Remarques VII [b]*, in : *Œuvres complètes*, Ginebra : Éditions Slatkine [de aquí en adelante OC + número del volumen], XIII, p. 195.

³ *Remarques VII [a]*, OC XIII, pp. 182-183.

⁴ Ver *ibid.*, p. 183:

La naturaleza es una cosa enteramente pasiva que parece estar enteramente librada a la ley del azar y no lograr éxito sino a través de un montón de cosas abortadas. Donde no necesita sino de un pino, hace crecer miles, que parece después abandonar a su suerte, con – ándose en su número y sólo en su número: como si supiera que hay en el número una ley misteriosa que actúa a través de un gran número de casos frecuentes que no le son favorables, y de uno ínfimo de casos raros con los cuales se salva.

⁵ *Remarques X*, OC XIII, p. 287.

No es un “fenómeno” en el sentido de los naturalistas, al menos no únicamente ni en primer lugar. Verdad es que Ramuz no enunció expresamente en que consiste, tal como voy ahora a hacerlo. Pero como podremos al menos entreverlo, varios pasajes de sus textos atestiguan que es así como fue, si no expresamente pensado, al menos intensamente sentido.

Dicha eclosión no puede ser sino lo que, apoyado en un argumentario etimológico, Martin Heidegger oyó decir a la palabra «**φύσις**»– el primer nombre veterogriego de «el ente [*das Seiende*]» en su «ser [*Sein*]» mismo – , cuya traducción latina por «*natura*» borró el sentido original, a saber : la integridad de lo que, «floreciendo [creciendo y brotando] a partir de sí mismo [*von sich aus aufgehend*]», “ad-viene” a «la presencia [*das Anwesen*]» , y por lo tanto todo ente – desde el más pequeño grano de arena hasta los hombres, los dioses y su historia en tanto «obra [*Werk*]» común –, en este ser mismo cuyo sentido consiste en la «presencia misma [*Anwesenheit*]» del «ente presente [*das Anwesende*]»⁶. Presencia que, al mismo tiempo, Heidegger oyó decía el nombre más propio del ser, a saber «**ἀλήθεια**», cuya traducción latina por «*veritas*» borró – aún más que la de «**φύσις**» por «*natura*» – el sentido original : «*die Unverborgenheit*», «la revelación» o «descubrimiento», como suele traducirse, o – como lo propuso Jean Beaufret – «l'ouvert sans retrait», «lo abierto sin repliegue» , pero que Heidegger comprende también como «estar a descubierto»⁷, ya que es un “desabrigar”.

Ahora bien, en tanto que advenimiento del ente-presente al ser qua propia presencia en el estar-a- descubierto, semejante eclosión no podría evidentemente tener lugar sin nosotros, los hombres. Pero, ¿por qué, y – sobre todo – cómo?

Es preciso ver que «de un modo inmediato y regular», allí donde las cosas han advenido a la presencia, y por lo tanto presentes – aunque no sea sino *in absentia*, pero, aun así, presentes a nuestro pensamiento, a nuestro espíritu, a nuestro corazón –, su ser *qua* presencia misma en el estar-a- descubierto no adviene él mismo a la presencia, sino que «se retira [*sich entzieht*]», «se pone a cubierto [*sich verbirgt*]»⁸, para dejarlas ser lo que son, como son, etc. (en sus determinaciones categoriales), y también para ponerlas a nuestra disposición como otros tantos objetos que podrían resultar útiles para ésto o aquello. De allí el siguiente «peligro [*Gefahr*]» : que este ser se deje lisa y llanamente «ocultar [*verdecken*]» por éstas, a tal punto que ni siquiera nos demos cuenta del asunto, nos importe un bledo, y lo olvidemos totalmente. ¿Un peligro? Sí, porque – en el fondo – el ser *en tanto* presencia-misma del ente allí presente en el estar-a- descubierto es *el Uno* que unifica integralmente *el Todo* de los entes-presentes, ordenándolos unos con respecto a otros en las dimensiones espaciales y temporales en que se despliega la presencia. Y es este ordenamiento integral (la «*διακόσμησις*» de los Griegos) el que confiere al Todo *la Belleza* – como dice Heidegger: «La Belleza es la presencia-misma del *Seyn*. [...] La

⁶ A propósito de lo que precede, ver primero que nada *Einführung in die Metaphysik*, in: *Gesamtausgabe*, Frankfurt am-Main : Vittorio Klostermann, Band 40 [de aquí en adelante GA + número del volumen], pp. 25-29 y 80-82.

⁷ Lo propongo, inspirándome en la proposición de Wolfgang Brockmeier en su traducción al francés de *Der Ursprung des Kunstwerkes*.

⁸ Ese es todo el sentido del famoso §7 de *Ser y Tiempo*.

Belleza es el Uno que unifica en la fuente [*das ursprünglich einigende Eine*]⁹; «*La Belleza es un modo en que la verdad, como estar-a-descubierto, despliega el ser [west]*»¹⁰. Es decir, esa Belleza que dicen – en griego y en latín – «*κόσμος*» y «*mundus*», que en efecto dan a entender que la ordenación del Todo por el ser en cuanto Uno es el ornamento, la presea que hace brillar ese Todo con el radiante e irresistiblemente atrayente brillo de lo que se llama «Mundo». En vistas de lo cual se confirma que la casa está en peligro (la nuestra, nuestro mundo) : que, como resultado del recubrimiento del ser por cosas que nada tendrían ya que ver con el ser, el que no sería ya de manera alguna experimentado ni, menos aún, pensado, no siendo ya «mercedor de un preguntar [*fragwürdig*]» – lo que, para Heidegger, es el carácter más fundamental de lo que considera «nihilismo», – no tengamos ya otro “mundo” en que vivir sino un gigantesco, y a decir verdad (“inmundo [*un-weltlich*]”) amontonamiento de entes, humanos y no humanos confundidos, que, porque carentes del sentido que da el tener cabida en la bella y ordenada unidad espacio-temporal de tal o cual configuración del Mundo, es decir de cierto mundo, pueden ser eliminados o modificados etc., en función de lo que se haga pasar por las «necesidades» y otros «imperativos del momento». Es el siniestro espectáculo que la época contemporánea se complace en dar a la escala planetaria.

A menos que... – y podemos escuchar ahora una palabra de Ramuz, que va a confirmar la íntima consonancia de su poesía con lo que Heidegger pensó como filósofo – a menos, digo, ¡que un dios “pase por casa” ! Como aquella Julieta del «poema-novela» *La Belleza en la Tierra* (1927) – la joven y bellísima hija de una cubana y de un pescador del Lemán ¹¹ emigrado a Cuba que, tras la muerte de sus padres, se vio obligada a su turno a emigrar al país de su padre y ser allí acogida por un tío hotelero –, que los primeros manuscritos de Ramuz dan cuenta que, para él, no era nada menos que una «Venus retornada», o más bien «reaparecida». Escapando a toda vigilancia (incluso bondadosa), se encuentra enteramente librada a sí misma, y esto es lo que sucede :

Un domingo, un bello domingo de agosto, el segundo domingo de agosto, [...] nunca el tiempo había estado tan bueno. Todo la esperaba, y, finalmente, hela aquí: viene [...], primero empuja su barca hacia el lago, y luego gira [...]. Todo la esperaba, se acerca [...] avanzando con un rítmico gesto del cuerpo entero sobre el agua rayada; y luego deja los remos ...

[...] todo ahora la mira [...]. Y ella, que se ha puesto lentamente de pie, nos ha hecho con la mano una seña. [...] después se ve que, vuelta nuevamente hacia la montaña, levanta los brazos; se la ve subir sus brazos contra la hermosa pendiente azul, hasta tocar las rocas. Y un bello gran movimiento la recorrió nuevamente, como cuando una ola henchida empuja a la otra; en sus piernas, en sus costados, en su espalda, sobre sus

⁹ «*Andenken*», en : Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, GA 4, p. 135.

¹⁰ Die Ursprung des Kunstwerkes, en : Holzwege, GA 5, p. 43.

¹¹ El gran lago franco-suizo que, de un lado al otro del planeta, es llamado «de Ginebra».

hombros; después de lo cual todo quedó desierto, todo vacío, todo extinguido...

[...] Está todo vacío; es cuando ella no estaba. [...] todo estaba vacío, todo se había apagado; y hete aquí que todo se vuelve a encender.

Había reaparecido, salía del agua. Todo se reanima y enciende, mientras [...], en medio de un gran remolino, en torno a ella se rompe el agua en pedazos.

El sol nuevamente hace brillar allá lejos ese pecho abombado, que se alza en el aire para luego bajar, y hay más abajo en sus lados dos espacios umbrosos.

Reapareció, poco a poco se yergue, ante nosotros volvía a nacer. Lentamente, de nuevo levanta su cuerpo, lo despliega en el espacio : es como si a todo le diera sentido. Como si las cosas hubiesen de súbito tenido su coronación¹², que las explica y de súbito hablan; después, habiendo ya hablado, volverán a callarse; por desgracia, se callarán para siempre. Nos volvió a sonreír– luego, en efecto, porque es en la tierra, que nada dura en la tierra, que la belleza en parte alguna logra durar ...¹³

Dicho esto, hay que señalar que semejante *acontecimiento* no ocurre – en la obra de Ramuz, se entiende – sino en presencia de esta Venus Anadiomena. Que habrá tenido también lugar cuando Hermes, según yo encarnado en el célebre falsificador Farinet, partía a la montaña a revolver sus filones auríferos¹⁴, y también en ciertos hombres, el “canastero-poeta” itinerante Besson¹⁵, por ejemplo, o Federico el cazador de topos, «el más escaso en humanos honores, el más despreciado y pobre»¹⁶. Y sobre todo que, para Ramuz, cada uno de nosotros lo ha vivido, aunque fuere sin saberlo, en «presencia» de su propia muerte¹⁷. Es por ello que, en un trozo de 1913 / 14 llamado *Simetría*, se imagina poder decir las siguientes palabras de consuelo a su hija, entonces de sólo algunos meses de edad, el día en que ella se daría cuenta de la suya :

Te diré: «Es porque todo termina que todo es tan bello. Es porque todo ha de terminar que todo comienza. Es porque todo comienza que tuviste el gran maravillarse. Trata solamente de siempre estar maravillada. Descubre siempre algo como lo hacías en esos primeros días en que descubrías todo.»¹⁸

¹² Me parece más que probable que Ramuz aluda allí al sentido de *κόσμος* y *mundus* de que ya hablamos.

¹³ Fragmentos sacados de la primera mitad del capítulo XII de *La Beauté sur la terre*, OC XXVI, pp. 330-336.

¹⁴ Ver Farinet ou la Fausse monnaie, OC XXVI.

¹⁵ Ver Passage du poète, OC XXV.

¹⁶ Ver «Trajet du taupier», en : *Salutation paysanne et autres morceaux* 1921, OC VIII.

¹⁷ Ver «Présence de la mort», en : *Adieu à beaucoup de personnages et autres morceaux*, OC VII, pp. 529-530, donde, imaginando su muerte, escribe :

[...] diré: «entra y siéntate».

Hará como le digo y se instalará junto a mi cabecera; pasarán una, dos horas : después se levantará.

Pero lo que entonces veré no será su rostro: libre de ella gracias a su presencia misma [el subrayado es mío], parecerá desaparecer; y lo que veré surgir ante mí, reunidos por última vez en el umbral de la sempiterna noche, serán los rostros queridos, serán las cosas amadas, la montaña, los campos, el lago, y encima de un jardín lleno de abejas, la imagen de un peral en flor.

¹⁸ “Symétrie”, in : *idem*, p. 517.

Por lo demás, el 9 de diciembre de 1904, Ramuz ya lo había dicho así en su *Diario* :

Quando estoy triste, el pensamiento de la muerte me obsesiona tristemente, y me es leve cuando estoy contento. Siento entonces que es la fuente de toda belleza, a decir verdad, la medida de todo.

Sin embargo, el pasaje que más arriba hemos visto señala más nítidamente lo *súbito*, lo *fugaz*, y antes que nada, lo extremadamente *singular* del acontecimiento.

¿Lo hemos realmente medido? *Quando la diosa desaparecía, todo se extinguía* – nuevamente desierto, despoblado, vacío, sin sentido y mudo; y, agregaría yo (pues es un asunto que persiguió a un Ramuz que siempre lo trató de superar), «separado», «deshecho», «desunido», – y ; *quando reaparecía, todo se encendía ... aun cuando «nunca el tiempo había estado tan bueno»* ! Muestra cuan lejos está – a suponer que comparar tenga aquí algún sentido – la luz *brillante* (ver más abajo) con la del mejor tiempo que dar se pueda. Misteriosa maravilla que, en un texto de 1921 que saluda la «ruda» labor, bajo un «bello sol feroz», de los viticultores del «rudo país de Lavaux»¹⁹, Ramuz pudo expresar en estos impresionantes términos: ¡ «[...] tan brillante está el sol, que ya no ilumina²⁰! ¿De qué se trata?

Lo que más arriba hemos visto de Heidegger nos permite comprenderlo del siguiente modo. El acontecimiento en cuestión, diría yo, consiste en *el aflorar en el ente*, tras el cual, de modo inmediato y regular, se esconden del ser, y con él, del estar-a-descubierto, y en seguida del ser como la presencia misma del ente descubierto en este estar-a-descubierto, y del íntegro Todo del ente, unificado por el ser mediante en el espacio & tiempo de la presencia, de estos mismos dos (el espacio y el tiempo originales) y, finalmente, de la Belleza y del Mundo del cual es ella brillo radiante y atrayente, *tal como son ellos en sí mismos*.

Ciertamente, este «*brillante*» acontecimiento no es lo que ocurre inmediata y regularmente: no aparece sino de súbito, sin que sea posible verlo venir, y de manera fugaz: el espacio & tiempo de un relámpago, como una iluminación– o revelación, mas no “hecha” para durar.

Pero justamente es eso lo que nos hace ser interpelados por esta llegada del ente-presente al ser *qua* presencia-misma en el estar-a-descubierto, que la interpretación aquí intentada, adosada a la de Heidegger, propone de lo que Ramuz llama «eclosión», y «eclosionarse a sí mismo», de «lo que es» (de «la naturaleza»). Este acontecimiento – que, evidentemente, no somos capaces de provocar – nos exige no desviar de él nuestra atención, sino cuidarlo y – sobre todo – resguardarlo, guardarlo en la memoria y recordarlo, y pensarlo de ese modo – es decir, de aquel modo que se dice en alemán «*Andenken*», mientras *memoria* se dice «*Gedächtnis* [de «*gedacht*», participio de «*denken*», pensar] – , y pensar en el ser etc. (en el-ser-a-descubierto, en la presencia misma del ente-presente, en el espacio & tiempo de la presencia,

¹⁹ Región de pueblos rodeados de viñedos en terrazas, con pendientes a menudo abruptas y a veces incluso vertiginosas, situada en las orillas del Lemán, entre Lausana y Vevey-Montreux (inscrita desde junio de 2007 en el patrimonio mundial de la UNESCO).

²⁰ «Vignerons», in: *Salutation paysanne et autres morceaux* 1921, OC VIII, p. 297.

en el Uno-Todo y en la Belleza del Mundo) junto con él. Pensarlo, ciertamente, pero no sin *poner en práctica* este pensamiento que rememora el ser (etc.). Y, por ejemplo, en la elaboración de un saber del ser (etc.) acerca de sí mismo (del orden de aquello a lo que siempre tendió la **φιλοσοφία** instituida por Platón: la **σοφία**), la sapiencia de las «leyes divinas en cuanto al ser», según Eyquem. Pero, volviendo a Ramuz, es el arte la manera más adecuada de rememorar el ser (etc.), y, por ello, la producción de *obras de arte*.

Aun si fuese capaz de hacerlo, me es imposible aquí restituir íntegramente la rica, profunda y sutil concepción que Ramuz tiene del arte – aunque no puedo dejar aquí de señalar que lo hizo pensar que «es en la arquitectura en donde esencialmente se encuentran las leyes elementales de la construcción (en piedra), pero que, más allá de la piedra, valen para todas las artes». Dicho de otro modo, «la arquitectura es el arte madre. Entre más avanza uno en la vida, más preponderante se hace, sírvase uno de palabras, notas o colores. Se trata de relaciones de masa: es decir, de largo y ancho. Todo el resto no es sino decoración.»²¹ – Me contentaré pues con una observación indispensable para comprender algo que entrevimos al entrar en materia– y que exigiré, por cierto, algún desarrollo.



Ya dijimos que, para Ramuz, el arte– y lo que a continuación viene pertenece a su interpretación del arte como imitación de la naturaleza²² – consiste en «las imágenes que se saca de aquella». Se trata pues de *imaginación*, y no «pasiva» – la que acepta las imágenes tal como surgieron en otro – , sino activa, «creadora de imágenes».²³ Dicho esto, hay que precisar que Ramuz distingue esta imaginación– la única que en el fondo le interesa – de la invención. Por ejemplo, aquí :

No podemos imaginar nada que no tengamos ya. Nos es incluso imposible representarnos un solo ser de una especie cuyos elementos no estén ya representados en nuestro alrededor. *No nos imaginamos sino lo que ya es* [el subrayado es mío]: lo que más podemos es combinar de manera *distinta* los elementos constitutivos de la realidad exterior. No podemos imaginarnos un solo color que no sea una mezcla (tan extraña como se quiera) de los colores que existen. Los monstruos del arte no son sino el resultado de un juntar partes, y el efecto que logran, el de juntarlas en la precisa medida en que en realidad son distantes. La imaginación, para reformar, deforma: no inventa nada. Deshace para rehacer; desorganiza para reorganizar, reagrupa a su pinta lo que la naturaleza había agrupado de otra manera: es lo que ocurre no sólo con la materia, sino también con sentimientos e ideas.²⁴

²¹ Ver *Architecture*, OC XIII, pp. 373.

²² Ver el *incipit* de *Remarques X*, OC XIII, p. 285 «El arte imita la naturaleza. Es decir, el hombre imita la naturaleza. Es decir, al menos algunos de los hombres la imitan, y no se cuidan sino de imitarla.» – y más generalmente las *Remarques X*, XI et XII, todas ellas consagradas al «Problema del parecido» (en el arte, se entiende).

²³ Voir *Remarques [Six cahiers]*, OC XVI, p. 92.

²⁴ *Remarques VII [b]*, OC XIII, p. 197.

Por ello, puede Ramuz afirmar que, en el fondo, «la imaginación [...] no es sino *memoria* [el subrayado es mío], aunque una memoria *activa* cuyo rol es el de deformar para transformar, de cierta manera, destruir para construir [...]»²⁵, combinando las «partes constitutivas» de «la realidad exterior» de manera distinta.

A primera vista, puede pues parecer que lo que le hace distinguir la imaginación de la invención es que en las imágenes que crea, la imaginación no representa sino «lo que es», comprendida como la ya mentada «realidad exterior», mientras la invención representa lo que no es (aun no es, o nunca será: poco importa). Es quizás lo que Ramuz piensa, pero sólo en parte, y parte que ha de ser bastante corregida. En efecto, hablando de literatura– pero en términos que podrían ser aplicados a todas las artes –, escribió esto:

Hay escritores sumamente inventivos que carecen de toda imaginación. Es incluso normal que las dos facultades se excluyan. La invención se interesa por los hechos (con o sin «imágenes» que los acompañen, aunque en general sin); en cuanto más sean y mejor se las arregle para combinarlos, más vivaz será. La imaginación puede perfectamente interesarse en un único objeto: lo único que importa es la intensidad que le confiere al hacer de él una imagen. Véase por ejemplo el folletón, en el cual miles de acontecimientos son tan bien traídos a colación, y se anudan y desanudan con tanto talento: porque ninguno logra transformarse en imagen, ninguno existe realmente. Dicho de otra manera, al escritor la imaginación puede bastarle, pero no la invención. La presencia de un solo objeto ilumina el poema. Pero esa multitud de personajes enmascarados no animará ni siquiera el capítulo más ingenioso, porque no se los ve, ni tampoco sus máscaras.

Sólo la imaginación– no la invención – hace ver. [...]

Carezco– o casi – de invención, y no me interesa tenerla. Las más de las veces, la invención daña la imaginación. La riqueza del mundo ha de ser en profundidad. Se deberá poder poner toda la metafísica encima de una mesa, o más precisamente, la imagen de una mesa: primero, la imagen que uno se hace [«en el espíritu»], y enseguida, la imagen que hace uno [en «la materia»].²⁶

Ahora bien, nada impide pensar que, para Ramuz, la invención no recoge sólo hechos puramente fictivos, o ficciones, sino que, en lo que es o ha sido, puede también encontrarlos, y deformarlos para reformarlos, destruirlos para reconstruirlos, desorganizarlos para reorganizarlos de manera novedosa– como ocurre en la novela– histórica – y también en la

²⁵ Ver *Remarques XI*, OC XIII, p. 295.

²⁶ *Remarques [Six cahiers]*, OC XVI, pp. 92-93. En la última frase, las siguientes líneas – que se encuentran cuatro párrafos más adelante – justifican mis incisos:

[... la imaginación] está primero en el espíritu, y desde allí baja luego a la materia. Circula como un ángel por la escala que va desde la tierra al cielo. Saca de la materia una imagen espiritual, y se la reimprime.

autobiográfica etc.– Nuestra primera formulación de la oposición que establece entre la imaginación y la invención es pues, cuando menos, aproximada.

Lo que acabamos de leer conlleva importantes indicaciones para comprender mejor. Sin embargo, no las traeremos a colación sino a lo largo de un esquema del proceso creativo de la imaginación en las artes, que me parece oportuno comenzar por el principio. Y partiendo para hacerlo de un texto capital, acerca del cual Fédier llama la atención en su introducción a su espléndido *Regarder Voir*²⁷, a saber estas líneas del *Diario*, del primero de noviembre de 1941:

Jamás he dudado de las cosas, ni de sus lecciones. Existen fuera de mí: de allí su solidez, y su permanencia que venero. No hay que mirarlas, hay que verlas.²⁸ Y esta vista será tanto más pertinente cuanto más instantánea sea, porque es de esta instantaneidad que nace la imagen, y la imagen es al primer contacto o no es²⁹. Pero, al estar en nosotros la imagen, lo que ahora importa es *parecersele* mediante la expresión que de ella se saca. Lo que me ha quizás salvado es que he siempre tendido a la expresión, que consiste en restituir fielmente esta imagen depositada en nosotros– y no la cosa misma, sino la cosa tal como ha quedado después de su trayecto de afuera hacia adentro. Paralelismo. Y así pasar de una cosa a otra; y enseguida están las relaciones entre las cosas, pero creo haber siempre tratado de no hacerlas arbitrarias, sino el resultado mismo de esas cosas y de su disposición natural.

En vista de lo que actualmente nos ocupa– imaginación *versus* invención – , debemos comenzar por enfrentar lo siguiente.

Puede Ramuz por ejemplo afirmar que, en la transformación de lo que es a través de la imagen que «[espiritualmente] él se hace» en la imagen que de ella «[materialmente] él hace» (su obra), el artista «se expresa a sí mismo», «substituyendo su propia unidad a la que está fuera de él», y que, porque «ésta permanece enteramente inaccesible», «no dispone él sino de la suya, de

²⁷ Ver «Propos» , en : *Regarder voir*, Paris : Les Belles Lettres / Archimbaud, 1995, pp. 10-11.

²⁸ Para Ramuz, es esta una idea recurrente. Ver *Diario*, 12 de marzo de 1908: «No mirar, sino ver» ; *Diario*, 8 de marzo de 1920 : «Quien mira no ve.» ; *Remarques [Six cahiers]*, OC XVI, p. 84: «Quien mira no ve. Quien mira deja de ver.»

²⁹ Recordar aquí la fórmula ya vista: «Sólo la imaginación hace ver, no la invención», y también esto, del comentario de Fédier, *op. cit.*, pp. 11-12 : En sentido estricto, [ver] es ser tocado, entrar en contacto. Aristóteles dice exactamente (*Métaphysique* θ, 1051 b 24) : θίγειν, que quiere decir: “tocar” , en el sentido de la expresión “tocar con el dedo” , es decir “estar en contacto y sentir el contacto”. ¿Por qué haber cambiado de voz? Porque “pasiva” y “activa” no son capaces de hacer aparecer el fenómeno en cuestión. Ver– ver un árbol, ver un relámpago, ver las “cosas que se ven” – en la formulación del comienzo : ser un vidente, es ante todo estar sometido a la aparición de una cosa, tal como, *hic et nunc*, se muestra ser lo que de verdad es, lo que jamás puede darse sino de manera instantánea. La palabra difiere de dicha inmediatez. Si el ser que habla queda siempre en un primer instante desconcertado por lo que ve, no bien sale del instante — en el que sin embargo existe incomparablemente más que cuando está fuera de él —, se pone a hablar para no olvidar lo que vio. Como si hablar fuese solamente un ponerse a resonar con lo que recién tocaba, al mismo tiempo que era tocado – por “nosotros” que estábamos entonces como nunca fuera de nosotros mismos. Puede verse aquí como la palabra viene siempre después de la vista. Cuando viene antes, se trata de una palabra enteramente diferente. Pues la primera, al venir *después* de la visión, dice una palabra que memoriza lo visto. Que lo tiene presente. Si la visión es guardada — la visión misma, en que un ser humano ve viendo — la palabra es una verdadera palabra. Si, por el contrario, lo guardado no es sino el recuerdo de la visión, y no el contacto con lo visto, la palabra se va al diablo ; sufre una caída contra la que hay que estar siempre luchando.

manera que se encuentra obligado a reducir todo a ella, de suerte que su obra será tanto mejor cuanto más ella se imponga [...]»³⁰. Lo que no significa que el artista pueda imponer lo que se le de la gana o lo que se le pase “por la cabeza”, – es decir, algo que no sería sino una invención de su parte – a lo que es. Muy por el contrario, el movimiento creador de su imaginación, la expresión incluida, debe «obedecer» – Ramuz considera en efecto que esta obediencia, y hay de ello innumerables manifestaciones en su obra, como una virtud cardinal del artista, y por lo demás del hombre, del hombre actuando en su trabajo, y en particular en su oficio – a las «lecciones de las cosas», es decir «de la naturaleza misma de esas cosas y de su disposición natural», o dicho de otro modo, de lo que verdaderamente son y de las «relaciones» entre ellas. Pues, ¿qué es precisamente– siempre según Ramuz, se entiende – este movimiento?

Primero, las cosas son vistas de tal modo que de ellas nace instantáneamente una *imagen*, que es «cosa» espiritual en el interior de quien las ve– ¡lo cual no es siempre el caso de quienes – «la mayor parte de los hombres» – «carecen de imaginación»!³¹ – Es lo que constituye la *pertinencia* (de *pertinere* en el sentido de «extenderse hasta», «alcanzar», es decir «tocar») de esta *visión*, y que hace de ella lo que ver propiamente es : en su paso «del exterior al interior», las cosas logran tocar a quien, viéndolas, las toca. Pero, dada su instantaneidad, este *primer contacto* – en en sentido más literal del término (con-tacto) – entre las cosas vistas y el artista que las ve, no puede sino romperse de inmediato. Es por ello necesario que la imagen, en un instante de él surgida, lo recuerde. E incluso que esta imagen sea ella misma ese primer contacto (memorizado en el instante), o de otro modo no existiría. Dicho esto, poco importan el número y la naturaleza de las cosas contenidas en esta imagen-memoria, que puede perfectamente no contener sino una («una mesa»). «Lo único que importa es la *intensidad* [el subrayado es mío] que la imaginación, al hacer de ella[s] una imagen, [les] confiere». Intensidad acerca de la cual – el 27 de octubre de 1908 – escribe Ramuz en su Diario lo siguiente:

[...] darse cuenta de que alcanzarla no es asunto voluntario: hay que estar disponibles para ella. Y, ¿qué es? *Emoción* [el subrayado es mío]. No el primer remezón – siempre estéril – , que cuanto más violento es, más estéril es: sino la emoción del recuerdo: *revivirlo*. Para ello, vivir.

Lo que, en una conferencia pronunciada el 12 de enero de 1916, precisará del siguiente modo :

[...] estamos muy llevados a pasar por alto la muy especial emoción que la obra de arte emplea, que no se refiere tanto a la que nos provoca el espectáculo inmediato de las cosas, sino más bien a la que el artista suscita voluntariamente en sí mismo, gracias a sus facultades imaginativas. [...]. «Cuanto menos se siente algo», dice Flaubert, «más se es capaz de expresarlo.»³² El sentimiento puro lleva a la acción [...]. Expresarlo es lo que hace

³⁰ Ver la continuación de lo señalado en la nota 24 (Remarques XI , OC XIII, p. 295).

³¹ Ver *Remarques [Six cahiers]*, OC XVI, p. 94.

³² Nota del editor :

el artista. El artista no vive la realidad[,] la revive.

El sentimiento artístico es, si se me permite decirlo así, sentimiento al cuadrado. Sólo entonces deja de ser espectador y pasa a ser actor; pero ocurre que, para él, este espectáculo interior, este espectáculo imaginario, es para él más real que la realidad misma [...].³³

Esa es, pues, *la materia prima del artista* : la imagen espiritual que recuerda la visión de una cosa, y además de otras cosas y de sus relaciones, y cargada de una emoción que no es la que «nos provoca el espectáculo *inmediato* de algo», sino más bien la que provoca en el artista el «espectáculo interior» de lo contenido en esa imagen-memoria, emoción «al cuadrado» que lo empuja – lo propio de la emoción es poner en movimiento – a la *expresión* y no a la acción, que es lo que habría hecho la primera. – Pero si es llevado a la *expresión*, «es que este espectáculo imaginario es para él más real que la realidad misma». Lo que, en el lenguaje de Platón, quiere decir que ese espectáculo es más ente, que tiene más ser, o, mejor, que su participación en el ser es mayor que la del ente mismo (se subentiende: que el espectáculo inmediato que, de modo inmediato y regular, da este de sí mismo) ; y más adelante veremos que si es así, es porque para Ramuz las cosas se hacen allí presentes más *unidas* al rol que juega el artista en su presencia.

Llega así *el tiempo de la expresión*, en que el artista pasa del rol de espectador al rol de autor. Dicha expresión, material, es decir su obra, la saca de la imagen-memoria espiritual que ha antes sacado de su visión de algo, y – como todo artista – con «*el parecido* [el subrayado es mío] como fin». «Una vez admitida la diferencia de medios, escribe en efecto Ramuz, bien se ve que el fin es siempre el mismo. Todas las artes se parecen, porque todas buscan parecerse.»³⁴ Pero hay que entonces hacer ver que no se limita dicho parecido al, o, a decir verdad – «pues hay toda una suerte de grados en el parecido [,] hay toda una jerarquía de grados»³⁵ – , los que pueden existir entre una obra de arte y la naturaleza a la que busca parecerse, es decir a la realidad, a lo que es. Los «parentescos entre artistas», que «no son [...] propios del arte que emplean, sino que dependen, en uno u otro arte, de la especie, o más precisamente de la *calidad* del parecido que buscan lograr», son también parecidos, pero «entre dos espíritus»³⁶. Y sobre todo, está ese parecido señalado por Ramuz en el pasaje de su Diario de 1941 que ya vimos: el del artista mismo, – por medio de la imagen que de ella saca – , con la imagen que ha

Carta a Louise Colet, 6 de julio de 1852 (Gustave Flaubert, Correspondance, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 127). La frase completa es : «*Entre menos se siente algo, más se es capaz de expresarla como es* (como siempre es, en sí misma, en su generalidad, una vez sacados todos sus contingente efímeros).» El subrayado es de Flaubert. Esta cita figura asimismo en el cuaderno de Ramuz: (Carnet [de C. F. Ramuz. Phrases notées au hasard des lectures, Lausana: Mermod, 1947], p. 16 [OC XXIX, p. 168]). NB : Fédier comenta esta frase de Flaubert en L'Art, Paris: Lettrage Distribution, 2000, pp. 69 sqq.

³³ *Les Grands Moments de l'Art français au XIXe siècle*, OC XV, pp. 444-445.

³⁴ *Remarques XI*, OC XIII, p. 292

³⁵ *Ibid.*, p. 293.

³⁶ *Ver idem.*

previamente sacado de las cosas. Este parecido le es en efecto indispensable a todo artista que pretenda– llega[r] al plano del verdadero parecido, en el cual el mundo entero, la realidad entera, son aceptados– no solamente aceptados, sino amados, a la vez en sí mismos y por lo que mani – estan – . O al menos aproximarse a este– parecido más alto – que cualquier otro, aunque sumamente humilde, ya que– no hace sino traducir la emoción ante un hacerse presente, es decir reconocer, más allá de dicho hacerse presente y de uno mismo, un común origen y, por ello, parentesco – , retomando la fórmula de un Ramuz que caracteriza este último parecido del siguiente modo :

[...] lo llamo metafísico, [...] porque – sea cual sea el tipo de objetos que le interesen, y sean cuales sean los medios que emplee para representarlos – , en sí mismos le interesan menos que sus relaciones (sabiéndolo o no, reconociéndolo o no), tanto en cuanto criaturas como con lo creado – [es decir, creo, con lo que en algún otro lugar llama «el mundo creado»³⁷].

En seguida, explica qué ocurre cuando en una obra de arte se da dicho parecido metafísico :

[...] lo que tiene [el artista] ante los ojos, y poco importa aquí cual sea su tema [...], no es sino un trozo de mundo en el que debe hacer entrar la visión del mundo que de él tiene en su conjunto, gracias al retrato que de ella logra dar [...]. Está frente a una materia de la cual ha de dar cuenta por medios materiales, misteriosamente incorporando al mismo tiempo en ellos lo que al parecer tiene él de menos material, el espíritu; de manera que – haga lo que haga – su obra será una confesión, su propia confesión. Está frente a algo que nace ante él como si naciese él a sí mismo; y el resultado de esta confrontación es una tercera presencia, una tercera persona, si nos atreviéramos a llamarla así ; en que están las otras dos personas y algo más, que es su propia existencia como objeto.³⁸

El hecho es que no lograremos comprender de qué se trata este verdadero parecido, el parecido metafísico, si no nos damos cuenta de que Ramuz ve en él lo que permite sobrepasar «*la soledad* [el subrayado es mío]» ; y precisamente la que, al igual que dicho parecido, califica de «verdadera soledad», «la soledad metafísica». Un par de años antes de sus *Observaciones acerca del parecido* (es decir, entre fines de 1928 y comienzos de 1929), la había descrito del siguiente modo :

[...] la verdadera soledad está en el amor. Ahora bien, al amor sólo lo satisface la unidad. La unidad es su residencia, su único lugar de reposo: y hete aquí que el amor es un pájaro sin nido, siempre fatigado y obligado a volar fatigado, pues en ningún lugar la encuentra, su unidad. Soledad, tu verdadero nombre es separación; soledad, tu verdadero nombre es amor rechazado [...]. Hay verdadera soledad cuando el mundo no quiere saber nada contigo, y tú quieres tanto de él, pero ahí está, y yo aquí, y apenas lo toco, me rechaza.

³⁷ Ver *Remarques [Six cahiers]*, OC XVI, p. 83, en el pasaje acerca de la soledad del poeta que algo más abajo citaremos.

³⁸ Para todo cuanto toca a este «parecido verdadero», o «metafísico», ver *Remarques XII*, OC XIII, pp. 331- 333.

Soy como la bolita de resina frente al imán que la atrae, para luego rechazar,– con tanto más violencia cuanto más violenta sea la atracción. No hay conciliación ni arbitraje. Para mí no hay, más allá de los objetos del mundo, una instancia superior capaz de contenerlos y decidir que hacer con ellos.³⁹

Sin embargo, con esto de que, justamente, «no hay ya soledad donde está la poesía» – es decir el arte, para un Ramuz que, como los Griegos bajo el nombre de τέχνη, comprende todas las artes – tanto las del artesano como las del artista – como poesía, dado que más allá de sus evidentes diferencias, todas son «producción [ποίησις]» en el sentido – literal – de conducir algo allí delante, en una presencia que no es sino la de su ser. – Y Ramuz prosigue así:

De este modo, es el artista [«el artista (el poeta) »⁴⁰] el más y el menos solitario de los hombres. Sube y baja dentro de sí mismo, y una tras otra, conoce la más estrecha unión que en el mundo creado sea posible, y la peor de las separaciones. Íntimamente unido a un solo ser, comulga durante un instante con todos los demás; desunido de uno solo, a todos abandona. ¡Qué le vamos a hacer! El poeta no se une al ser sino a través de la imagen. La imagen no es sino un hilo ; el hilo se rompe. Habría que llegar a tocar el Ser, y no los seres.

Dicho esto, si reunimos todo lo hasta ahora establecido, podemos proponer la siguiente interpretación que hace Ramuz de «la verdadera obra de arte»⁴¹, es decir en su más alto nivel de parecido. Es un memorial de la– unidad – del– mundo entero – , es decir del Uno & Todo entero del Mundo, en tales o cuales circunstancias entrevisto durante el súbito espacio & tiempo de un deslumbrante relámpago, pero para siempre «inalcanzable», y por lo tanto, efectivamente del «Ser» que en él se despliega, pero intangible para siempre, con lo que crean, en tanto «común origen», el «parentesco» de todos «los seres» del «mundo creado», es decir de la naturaleza en el sentido más amplio del término, que incluye al «hombre y sus producciones». Consiste este memorial en la más íntima reunión (“re-unión”) que pueda darse, la conjunción, en este mundo, el mundo creado, en donde, inmediata y regularmente, reina «la separación» de las cosas, de los hombres y las cosas, y de los hombres entre sí, que están en efecto como «puestos uno junto al otro», de la persona misma del artista con las cosas y los hombres que lo rodean como otras tantas «presencias», es decir su mundo : con la imagen que de ese mundo «lleva» en sí mismo⁴², es únicamente éste que expresa él en su obra. Por lo demás,

³⁹ *Remarques [Six cahiers]*, OC XVI, pp. 80-81.

⁴⁰ Ver, entre otros, *Le Grand Printemps*, OC XV, p. 189:

[. . .] el poeta no es un ser aparte, es el más hombre de todos los hombres. Es porque la mayoría de los hombres no son ya hombres, o no lo son aun bastante, que desconocen al poeta. El artista (el poeta) está en todas partes. [...] Creo que todo el mundo es antes que nada artista.

⁴¹ Entre otras, ver un poco más abajo nuestra cita de algunas líneas a propósito de la belleza.

⁴² Ver, entre otras, las nota «*Suites de la recherche*» que – en *La pesanteur et la grâce* – cita Stéphane Pétermann en su bella introducción a la novela *Travail dans les gravières* que Ramuz redactó, y sin embargo abandonó, en 1921, OC XXIII, p. 506 :
Idea que cada uno de nosotros lleva en sí [sic] su mundo / Y no son hombres los que se enfrentan, sino mundos. [...] / y sin embargo estatura del hombre / el hombre capaz de todo / por ello, terminar en una suerte de reconciliación. [...].

un artista puede lograrlo apropiándose de «un solo ser», de un solo «objeto» como «sujeto» de su obra, ya que – y es éste el sentido «metafísico» del asunto – tiende (sépallo o no, dígallo o no) a trascender la separación de los objetos : sea cuando se presentan sólo «en sí mismos», restituyendo «sus relaciones [...] de criaturas entre sí», sea porque pertenecen a un solo y mismo mundo, el mundo creado, y «sus relaciones con lo creado», sea con dicho mundo creado, tal es lo que permite a su obra recordar el íntegro Uno & Todo del Mundo mismo. Relaciones que es en efecto posible obtener de «un solo ser» («una mesa», que es el ejemplo de Ramuz, o quizás, agregaría yo *cum grano salis*... un par de zapatos fatigados, etc.)

Echemos ahora un rápido vistazo al carácter enteramente fragmentario, pues siempre asunto de un solo hombre, y también pasajero, aun a la escala de los tiempos históricos, de toda obra de arte (desde un rondó hasta las más sólida obra de arquitectura) con respecto al Mundo, y a lo que Ramuz consideró como posible remedio: la «llegada de un pueblo poeta, es decir del todos en uno», que en 1917⁴³ quizás creyó inminente, pero que rápidamente se vio obligado a admitir – sin dejarla sin embargo de esperar – que no era tal; como en estas líneas de *Necesidad de grandeza*, de 1938 :

Los hombres están puestos uno junto a otro: el poeta [el artista] querría que no lo estuviesen, y para ello esculpe, pinta o escribe; escribe (versos, prosa o música), esperando que de sus versos, de su prosa o de su música, quizás surja algún día una comunión de hombres, pues de ese modo el poeta es comunista ; pero por ahora sólo él cree en su tarea y su misión, y debe sacar todo de sí mismo, incluyendo la esperanza y una cierta con – anza en sí mismo [...].⁴⁴

Dicho esto, uno de los asuntos más importantes queda en suspenso: ¿qué pasa con la belleza, con la belleza de la obra de arte, que sabemos no puede ser sino parecida a la belleza del Mundo? Pero también aquí, una sola cita ha de bastarnos, que de paso nos lleva a la humildad («la obediencia») del artista frente a las cosas :

Es preciso que, en la elaboración de lo que se llama una obra de arte, la belleza no intervenga como elemento aislado. No debe ser usada como el azúcar para hacer dulces. No puede ser incorporada en cantidades y dosis sucesivas a la masa. [...] Por el contrario, es necesario que la belleza sea producida por la masa misma; la belleza no es un– n, sino un resultado. No recompensa sino a quien, sin pretenderlo, la ama, y en las especies inferiores en que suele ser querida, como la utilidad, el orden, la exactitud, la semejanza. De parte del artista, la verdadera obra de arte no tolera en su seno sino los cuidados de

Y también este comentario de Pétermann en su presentación de *Posés les uns à côté des autres* (1943) et *Fin de vie* llamado *Des toutes petites vies*, OC XXVIII, p. 139:

En «*Les Hommes posés les uns à côté des autres*» de 1919, el narrador afirma: «Pondré a todos los hombres uno al lado del otro y los mundos que cada uno lleva unos al lado de los otros. / Es lo que sienten y es lo que lo que padecen / Esos mundos no entran uno dentro de otro, no se completan uno al otro, se niegan mutuamente.»

⁴³ Ver *Le Grand printemps*, OC XV, p. 212.

⁴⁴ *Besoin de grandeur*, OC XVII, p. 136.

este tipo, y es solamente en su periferia que conoce esa suerte de fosforescencia que se llama belleza. Los materiales con que está hecha son la aplicación, el olvido de sí mismo, dedicación al objeto, conciencia, sinceridad, honradez: es decir, en sí mismas, lamentablemente insu – cientes. No son aun sino una luz oscura, prisionera de la masa y prisionera: y es solamente al concluir la masa que su verdadera luz podrá finalmente librarse de ella e irradiar.⁴⁵

Voilà! Explícitamente, Eyquem sitúa su obra, y, en particular, la construcción de la «Casa Peña», bajo la égida de una pregunta: la de saber cómo «crear nuevos seres» ateniéndose al «ser mismo de las cosas». Y si he insistido en saludar este enfoque permitiéndome mostrarle la concepción del arte elaborada por Ramuz, puedo ahora confesar que no es sólo porque ambos compartan una misma concepción acerca de la responsabilidad del creador enfrentado al ser. Eyquem, junto a toda su obra, me parecen encarnar de maravillas el modo de ser que Ramuz ve como última y primera instancia para fundar una obra de arte, y que – como lo anterior debería habernos permitido comprender – se dice en cuatro palabras :

EL AMOR DEL MUNDO

Como agradecimiento a Xhinno Leiva por su film, su obra, esta formulación que Ramuz quería tanto, que – con variaciones mínimas – repitió en muchos lugares de su obra:

Construyen la ciudad, pero se necesita que alguien lo diga, sin lo cual la ciudad no queda edificada.

(Diario, 8 de marzo de 1920)

Alexandre Schild
Septiembre-octubre de 2020

⁴⁵ Remarques [Six cahiers], p. 69.